

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Nukketeatteri

2016

Velma Jääskeläinen

ESIINTYJÄN ASEMOINTI NÄYTTÄMÖKUVASSA

– Mitä asemointi voi viestittää katsojalle?



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Velma Jääskeläinen

ESIINTYJÄN ASEMOINTI NÄYTTÄMÖKUVASSA – MITÄ ASEMOINTI VOI VIESTITTÄÄ KATSOJALLE?

Käsittelen kirjallisessa opinnäytetyössäni esiintyjän asemoinnin vaikutusta katsojan tulkintaan teatteriesityksessä. Tutkin asemoiteja näyttämökuvien kautta pääsääntöisesti ohjaajan näkökulmasta. Käyn läpi myös tilaa johon näyttämökuvat on rakennettu. Pohdin kuinka tilankäytöllisillä keinoilla voi vahvistaa katsojan kokemusta näyttämökuvasta. Usein tämän kaltaista aihetta käsitellään enemmän nukketeatterin parissa, sillä se pohjautuu hyvin paljon visuaaliseen ilmaisuun. Aiheen tutkiminen on tärkeä osa mitä tahansa esittävän taiteen lajia.

Käytän lähdemateriaalina kirjallisuutta ja kurssimateriaaleja. Lähtökohtaisesti vertailen löytämäni materiaalia ja etsin samankaltaisuuksia. Käytännön esimerkkinä esittelen opiskelijakollegani kanssa tekemäni esityksen. Tässä työssäni tulen pohtimaan seuraavia kysymyksiä: Mitä näyttämökuviissa pelkällä esiintyjän asemoinnilla voi viestittää katsojalle? Mitkä ovat katsojan kokemukseen vaikuttavia asioita? Kuinka voisimme tekijöinä käyttää asemoiteja tietoisemmin hyväksi tehokeinona ymmärrettyämme tulkintaan vaikuttavat tekijät?

Opinnäytetyöni on tarkoitettu kaikille jotka ovat kiinnostuneita esiintyjän asemointien käytöstä näyttämöllä ja niiden merkityksistä. Tilankäytöstä kiinnostuneille opinnäytetyöni voi olla myös antoisa ja voi antaa uuden näkökulman näyttämökuvien tarkasteluun.

ASIASANAT:

Esittävät taiteet, teatteri, nukketeatteri, tila, näyttämöt, näyttämötila, havaitseminen, kognitiiviset prosessit, esittäminen, ilmaisu, ajattelu, intuitio, oppimisprosessi, reflektio, metakognitio, näyttämötaiteilijat, tulkinta, ohjaajat, skenografia

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing Arts | Puppet Theatre

2016 | 34

Marja Susi

Velma Jääskeläinen

POSITIONING THE PERFORMER ON STAGE – HOW THE POSITIONING AFFECTS TO THE AUDIENCE'S INTERPRETATION?

In my thesis I write about the positioning of performer on stage and how it affects the viewers image of the show. I inspect the positioning of performers on stage mainly from the directors perspective. I also go through the space which holds these images. I reflect how a viewer can be influenced through these images on stage. Usually these kinds of questions are asked when working with puppet theatre, which relies heavily on visual expressions. Working with this subject is important when working with any kind of performing arts.

I use literature and courses I've took as a source of material. I reflect these materials and try to find similarities between them. I will write about the following questions: What messages can we send the audience just with the position of the performer on stage? What are the things that influence the audience's experience? After we understand these means, how can we effectively use them on stage?

My thesis is written for anyone who is interested in the positioning of the performer on stage and what these images signal to the audience. Those who are interested in the use and means of the theatre space can also find new perspectives in looking at the images we create on the stage.

KEYWORDS:

Performing arts, theatre, puppet theatre, space, stages, perception, cognitive processes, performing, expression, thinking, intuition, learning process, reflection, metacognition, stage artists, interpretation, directors, scenography

SISÄLTÖ

SANASTO	5
1 JOHDANTO	6
2 NÄYTTÄMÖKUVAT	8
2.1 Näyttämökuvan lukeminen	8
2.2 Näyttämökuvien rakentaminen havainnoiden	9
2.3 Tilan vaikutus	12
2.3.1 Ramppi	12
3 ASEMOINNIT	14
3.1 Keskipiste	15
3.2 Lukusuunta	18
3.3 Diagonaalit	20
3.4 Katseen suunnat	23
4 NENÄ-ESITYS	26
5 YHTEENVETO	33
LÄHTEET	34

KUVAT

Kuva 1: keskipiste.	15
Kuva 2: keskipiste.	17
Kuva 3: lukusuunta.	18
Kuva 4: diagonaalit.	20
Kuva 5: diagonaalit.	21
Kuva 6: diagonaalit.	22
Kuva 7: katseen suunnat.	24

SANASTO

Näyttämökuva Näyttämölle rakennettu kokonaiskuva.

Asemointi Esiintyjän sijainti näyttämöllä.

Ramppi Näyttämön etureuna.

Kultainen leikkaus Matemaattiseen suhteeseen perustuva estetiikan keino.

Commedia dell'arte 1500-luvulla Italiassa syntynyt improvisaatioteatterin muoto.

1 JOHDANTO

Käsittelen kirjallisessa opinnäytetyössäni teatteriesityksissä näyttämöllä käytettäviä esiintyjän asemointeja sekä suuntia ja niiden vaikutusta katsojan kokemukseen. Asemoinnilla tarkoitan esiintyjän sijaintia näyttämöllä. Tutkin aihetta näyttämökuvien kautta. Olen halunnut riisua sisällöstä kaiken muun visualisoinnin, kuten esimerkiksi valot ja lavastuksen. Pohdin seuraavia kysymyksiä: Mitä näyttämökuvissa pelkällä esiintyjän asemoinnilla voi viestittää katsojalle? Mitkä ovat katsojan kokemukseen vaikuttavia asioita? Kuinka voisimme tekijöinä käyttää asemointeja tietoisemmin hyväksi tehokeinona ymmärrettyämme tulkintaan vaikuttavat tekijät?

Olen aina ollut kiinnostunut tilankäytöstä näyttämöllä, mutta erityisesti aiheeni valikoitui siksi, että minua kiinnostaa kuinka pienillä asioilla voi olla suurikin merkitys tulkintaan. Nukketeatterin tekijänä olen tottunut erottelemaan esityksen sisäisiä asioita hyvin pieniin osiin ja käsittelemään niitä erikseen kunnes ne niodotaan yhteen. Jotta ilmaisusta tulisi mahdollisimman selkeää ja ammattimaista, on ymmärrettävä jokainen siihen vaikuttava osa. Varsinkin liikkeen ymmärtäminen nukketeatterin tekemisessä on tärkeää ja hyvin yksityiskohtaista. Itse nautin siitä kun saan tehdä pikkutarkkaa työtä ja olen kiinnostunut siitä millaisia eri tasoja kokonaisuus kätkee sisäänsä. Kiinnostukseni asemointeihin heräsi opiskelujeni aikana Turun Taideakatemiassa isobritannialaisen nukketeatteritaiteilijan Irene Bakerin pitämällä Space and composition (suom. Tila ja sommittelu) -kurssilla (11/2013). Jäin pohtimaan asemointien käyttöä, kunnes nukketeatterin opettaja Ari Ahlholm piti skenografiakurssin (1/2014), joka sai ajatukseni aiheen parissa kunnolla liikkeelle. Tiesin, että tulen käyttämään saamiani tietoja hyväksi tulevaisuudessa ja tutkimaan niitä käytännössä.

Halusin työlleni mahdollisimman neutraalin lähestymistavan sekä helposti selitettävät olosuhteet valitessani nukan sijasta esiintyjän ja tilaksi teatterisalin. Usein tämänkaltaista aihetta pohditaan nukketeatterin parissa, sillä asemoinnit pohjautuvat hyvin paljon visuaaliseen ilmaisuun. Aiheen tutkiminen on tärkeä osa mitä tahansa esittävän taiteen lajia. Lähestyn aihettani ohjaajan näkökulmasta, mutta tulen myös paikoittain käyttämään henkilökohtaisia kokemuksiani esiintyjänä.

Materiaalin etsiminen teatterinnäkökulmasta osoittautui yllättävän haastavaksi, sillä sisällöllisesti lähteet viittasivat usein muihin taiteenaloihin, kuten tanssiin ja kuvataiteeseen. Lähteissä tarkasteltiin aihetta eri näkökulmista. Lopulta löysin Rudolf Arnheimin kirjoittaman *Art and visual perception* -kirjan (1974), joka toimii työni keskeisimpänä päälähteenä. Tulen myös pohtimaan Peter Brookin näkemyksiä kuolettavasta teatterista pohjautuen hänen *Tyhjä tila* -kirjaan (1968). Hanna Vilkkä on käsitellyt havainnoinnin taitoa *Havainnoi ja tutki* -kirjassa (2006). Sovellan hänen tekemiään huomioita kappaleessa, jossa käsittelen näyttämökuvia. Tilaa käsittelevissä kappaleissa käytän lähdemateriaalina Annette Arlanderin kirjaa *Esiteytilana* (1998). Edellä mainitun kirjallisuuden lisäksi käytän työssäni Ahlholmin skenografiakurssin sekä Bakerin *Space and composition* -kurssin aikaisia muistiinpanojani. Käytännön esimerkkinä käytän opiskelijakollegani Anna Karmalan kanssa tekemäämme kouluprojektia, *Nenäesitystä* (1/2015).

Opinnäytetyöni on tarkoitettu kaikille, jotka ovat kiinnostuneita esiintyjän asemointien käytöstä näyttämöllä ja niiden merkityksistä. Tilankäytöstä kiinnostuneille opinnäytetyöni voi olla myös antoisa ja toivottavasti tuo lisää ajateltavaa, sillä onnistunut tilankäyttö on mielestäni yksi voimakkaimpia ja hienoimpia esityksellisiä ilmaisun keinoja.

2 NÄYTTÄMÖKUVAT

Näyttämökuvaan voi sisältyä paljon eri elementtejä, ja yleisesti se käsitetään valon, lavastuksen sekä esiintyjän luomana näyttämölle rakennettuna kokonaiskuvana. Esitys koostuu näistä kuvista, ja niiden avulla kerrotaan tarinaa. Näyttämökuvien avulla voi myös vahvistaa esimerkiksi erinäisten nähtävillä olevien asioiden tärkeyttä.

Seuraavaksi avaan lyhyesti, mistä näyttämökuvan lukemisessa tässä työssäni on kyse, sekä pohdin keinoja välttää rutinoitumista näyttämökuvia rakennettaessa. Koska käsitelen näyttämökuvien vaikutusta katsojaan, tulen myös käymään lyhyesti läpi, kuinka tilalla voi olla tähän vahvistava vaikutus.

2.1 Näyttämökuvan lukeminen

Näyttämökuvan lukemista voisi verrata valokuvan katsomiseen. Katseemme kiinnittyy ensiksi johonkin tiettyyn pisteeseen kuvassa, tämän jälkeen siirrymme katsomaan, mitä muuta kuva sisältää. Hetki on todella lyhyt, ja teemme sen usein huomaamattamme. Loput kuvasta tulkitsemme ensimmäisen huomioimamme asian kautta, sillä siitä tuli meille tärkeä. Katseen kiinnittyminen tiettyihin kohtiin perustuu kultaiseen leikkaukseen, jota esimerkiksi kuvataiteilijat ja arkkitehdit käyttävät paljon hyödyksi. Sama periaate pätee näyttämökuvien lukemiseen. Katseemme kiinnittyy ensin johonkin näyttämönpisteeseen. Siitä hetkestä katsoja luo mielikuvituksellaan loput näkemänsä hetken ympärille. Tällä tavoin katsoja pyrkii luonnostaan ymmärtämään näyttämön tapahtumia. Yleensä katsojaa johdatellaan näyttämökuviin sisällytettyjen värien, mittasuhteiden ja muun visualisoinnin avulla.

Jokaisen katsojan tulkintaan sisältyy henkilökohtainen taso katsoa näyttämökuvaa. Siksi tulkinnalle ei ole koskaan oikeaa tai väärää vastausta. Tapamme katsoa meitä ympäröivää maailmaa muuttuu ja kehittyy jatkuvasti huomaamattamme. Pyrimme luonnostaan pysymään kehityksen mukana, minkä ansiosta näyttämökuvista on mahdollista löytää valtaosaan katsojista vaikuttavia asioita. Henkilökohtainen taso tuo katsojaa lähemmäs näyttämökuvaa ja tulkinta voi olla paljon syvempi. Tiivistettynä näyttämökuvan lukemisessa kyse on siitä, mitä koemme katsoessamme sitä ja millaisia ajatuksia näkemämme meissä herättää.

2.2 Näyttämökuvien rakentaminen havainnoiden

”All perceiving is also thinking, all reasoning is also intuition, all observation is also invention” (Arnheim 1974, 5).

Näyttämökuvien rakentaminen ei ole kovin yksiselitteistä ja suoraviivaista vaikka jonkinasteinen yhteinen tulkinnallinen linja on löydettävissä kultaisen leikkauksen avulla. Rakentaessamme näyttämökuvia meillä on jokin päätetty tilanne, jonka haluamme kuvan myötä katsojalle välittää. Mahdollisimman monen katsojan tavoittaminen vaatii teatterin tekijältä avoimuutta ja uskallusta kyseenalaistaa omaa työtään. Erilaisten vaihtoehtojen kokeileminen on tärkeä osa luomisprosessia. Siten voimme avartaa katsettamme esityksen suhteen, kun pyrimme kohti meitä miellyttävää ratkaisua. Perusajatuksena teatterissa on, että kaikki näyttämöllä näkemämme vaikuttaa kaikkeen ja edellinen toiminto määrittää seuraavaa.

”Teatterin erottaa kaikista muista taiteista se, ettei sillä ole mitään pysyvyyttä. Ja kuitenkin tähän hetkelliseen ilmiöön on hyvin helppo soveltaa – melkein arvostelu tottumuksen pakosta – pysyviä normeja ja yleissääntöjä” (Brook 1968, 140).

Peter Brook puhuu Tyhjä tila -teoksessaan kuolettavasta teatterista (Brook 1968, 9–44). Kirjassa hän puhuu siitä, kuinka teatterin tekijöinä saatamme jä-mähtää paikoilleen ja alkaa toistamaan samaa totuttua tapaa tehdä teatteria. Menemällä helpoimman kautta ilman avarakatseisuutta hävitämme teatterin taian, jolloin siitä tulee kuollutta teatteria. Hän puhuu aiheesta monesta näkö-kulmasta, mutta jokaisessa nousee esiin sama pointti, saman kaavan toistami-nen. Meidän täytyy aina uskaltaa aloittaa alusta ja esittää peruskysymykset aina uudelleen ja uudelleen, ”miksi?”. Brook toteaa, kuinka sellainen ohjaaja, joka tulee ensimmäiseen harjoitukseen roolikirja täynnä asemia ja liikkeitä koskevia muistiinpanoja, on kuolettava teatterimies. Työ vaatii ajattelua, vertailemista, hautomista, virheiden tekoa, palaamista alkuun, epäröimistä ja alusta aloittamis-ta. Harjoitukset ovat näkyvää ääneen ajattelemista. Brook mainitsee myös vel-vollisuudentunteen, joka hyvin usein yhdistetään teatterin tekemiseen. Koem-me, että meiltä odotetaan jotain tietynlaista, ja siksi emme uskalla poiketa kaa-vasta. Emme anna itsellemme tarpeeksi vapautta vaan sulkeudumme oman päänsisäiseen vankilaan. (Brook 1968, 115–117.)

Näyttämökuvia rakentaessamme pyrimme tunnistamaan kuvista ne vaikuttavat tekijät, jotka antavat katsojalle tietynlaisen mielikuvan meneillään olevasta tilan-teesta. Jatkuvan ympäristön kehittymisen vuoksi emme voi tehdä lopullista pää-töstä jonkin asemoinnin tarkoituksesta näyttämökuvassa. Mielikuvamme muut-tuvat ja meidän täytyy tekijöinä hyväksyä se. Jokainen näytelmä on ainutlaatui-nen teos johon on etsittävä juuri sitä palvelevat näyttämökuvat. Tämä on yksi taso, joka tekee teatterista elävää, mielenkiintoista.

”Uuden löytäminen edellyttää kykyä elää kysymysten kanssa” (Vilkka 2006, 35).

Havainnointi on teatterintekijän perustyökalu, olit sitten puvustaja, näyttelijä tai vaikka äänisuunnittelija. Näyttämökuvien kanssa työskentely on havainnointia ja havaintojen tekemistä. Hanna Vilkka on tutkinut havainnoinnin taitoa ja sen käyttämistä oppimismielessä. Nostan seuraavaksi esiin muutaman Vilkan huo-mion, jotka voivat toimia apuna näyttämökuvan rakentamisessa. Vilkan mukaan lähestymistapa ja se, mitä havainnoimme, täytyvät olla selkeitä. Meidän täytyy pystyä vastaamaan kysymyksiin mitä havainnoin ja miten havainnoin? Jos muu-

tamme teoriaa, havainto muuttuu erilaiseksi. Havainnot ovat johtolankoja sekä merkkejä. (Vilkka 2006, 5–16). Saatamme havainnoidessamme kadottaa havainnon ja havainnon mielen, jos vain toistamme havaintoa rutiininomaisesti ja käytämme vain tietoista toimintaa. Esimerkiksi toistamalla monotonisesti sanaa emme löydä sanan merkitystä. Löydämme merkityksen uudestaan kun opimme elämään vuorovaikutuksessa. (Vilkka 2006, 35.)

Voisi ajatella, että Vilkan huomiot viittaavat myös Brookin ajatuksiin kuolettavasta teatterista ja rutiininomaisesta työskentelystä, jolloin olemme jääneet oman päämme vangeiksi.

Vilkka toteaa myös, että tutkimmepa maailmaa miten tahansa, havaintomme ja tietomme siitä jäävät aina hämäräksi, ambiguuteetiksi. Mikään metodi ei paljasta totuutta sellaisenaan. Tutkimuksella emme saa täydellistä kuvaa asioista, mutta siitä huolimatta viisastumme ja kykenemme toimimaan paremmin ja tietämään enemmän. (Vilkka 2006, 35–36.)

Lohdullista kuitenkin on, että opimme jatkuvasti lisää ja olemme koko ajan lähempänä määränpäättämme, vaikka matka onkin jatkuva. Kuvien rakentaminen on hyvin impulsiivista, ja siinä tarvitsee rohkeutta uskoa samaan aikaan omaan näkemykseensä sekä olla valmis päästämään siitä irti. Vaikka erilaisten aseointien kokeileminen on tärkeää, on meidän silti tehtävä päätöksiä. Vaihtoehtoja voi tuntua olevan loputtomasti. Silloin on parasta luottaa siihen ratkaisuun, joka tuntuu hyvältä, vaikka sen selittäminen voisi olla haastavaa jopa itselleen. Brookilta löytyy osuva huomio tämänkaltaiseen tilanteeseen: ”Tuolia siirretään näyttämöllä eteen- tai taaksepäin siksi, että >>niin on parempi>>. Kaksi pylvästä on väärin, mutta kun lisätään kolmas, tulos on >>oikea>>. Ilmauksia ’parempi’, ’huonompi’, ’ei niin hyvä’ ja ’huono’ käytetään päivästä toiseen, mutta näillä päätöksentekoa säätelevillä sanoilla ei ole minkäänlaista moraalista sisällystä” (Brook 1968, 107.)

2.3 Tilan vaikutus

Se, kuinka käytämme teatterissa tilaa, kertoo katsojalle paljon asioita, joita emme tekijöinä välttämättä aina itsekään noteeraa. Sokeudumme helposti omalle työllemme ja esitystilasta tulee meille tuttu ympäristö, kun taas katsojalle se voi olla täysin uusi tila. Ihminen reagoi pieniin tilallisiin asioihin usein tiedostamatta sitä itse. Olen valinnut tilaksi perinteisemmän teatterisalin sillä tilana se on helppo ymmärtää selkeän näyttämö-katsomojaon vuoksi. Näyttämö on rajattu tila, ja se antaa selkeät raamit joiden sisälle katsoja katsoo. Sitä voisi verrata taulun katsomiseen, jossa on kehykset. Kuva loppuu määriteltuihin rajoihin ja sitoo sisälleen energiaa. Arlander on tutkinut monipuolisesti tilan taiteellispainotteisia mahdollisuuksia teatteritaiteessa ja kirjoittanut aiheesta tohtorintutkinnon. Arlander toteaa, että tila on sekä fyysinen että psyykkinen ja kuinka tila on aistittavissa ja koettavissa koko esityksen ajan (Arlander 1998, 23.)

2.3.1 Ramppi

Ramppi, eli näyttämön etureuna, erottaa esiintyjän ja katsojan toisistaan. Sillä, kuinka määrittelemme rampin luonteen, on suuri vaikutus näyttämökuvaan. Rampin kohdalle voimme luoda esimerkiksi neljännen seinän. Silloin esiintyjä ei ole suorassa kontaktissa katsojaan, vaan yleisö on enemmänkin eristetty tapahtumista. Voisi ajatella, että näyttämön tapahtumat on asetettu toiseen tilaan, ja kuvailisin tilannetta enemmänkin elokuvan katsomiseksi. Usein näyttämöä rajataan esimerkiksi skenografialla tai valoilla. Esiintyjän toiminta voi myös rajata tilan. Esimerkiksi improvisaatioteatteri muotoisessa Commedia dell'artessa tehdään heti selväksi missä menee käytettävän tilan rajat. Ne luodaan hyvin konkreettisesti kävelemällä esiintymistila ympäri. Näin yleisölle viestitetään että kaikki esityksellinen tapahtuu näiden rajojen sisäpuolella, eikä sieltä astuta ulos rikokomaan katsojan omaa tilaa.

Rampin käytön mahdollisuuksia on monia. Minua kiinnostaa tässä tapauksessa erityisesti se, kuinka häivytämme rampin rajaa, mutta silti pidämme sen olemassa olevana. Katsomon ja näyttämön vastakkain jako säilyy selkeänä ja näyttämökuvat eivät leviä jo olemassa olevien rajojen ulkopuolelle. Häivyttämällä tarkoitan sitä, että katsoja ja esiintyjä ovat kontaktissa, jolloin esiintyjä tunnistaa rehellisesti katsojan läsnäolon ja jakaa tilan hänen kanssaan tulematta fyysisesti rampin yli katsomon puolelle.

Esityksen tila tilallisina suhteina, liittyy kysymys fyysisestä ja psyykkisestä etäisyydestä ja rajasta tai rampista. Tilan voima perustuu niiden yhteenkietoutumiseen. (Arlander 1998, 17.) Rampin häivytys esiintyjän ja katsojan välillä luo tarvetta/voi toimia psyykkistä rajaa vahvistavasti. Elämyksestä tulee isompi, muttei silti tarvitse rikkoa katsojan omaa tilaa. Tämä tuo läheisyyttä. (Arlander 1998, 13.)

Arlanderin huomiot rampin ja tilan etäisyyksien käytöstä ovat tärkeässä osassa, kun tarkastellaan esiintyjän asemointia näyttämökuvassa. Varsinkin psyykkisen rajan tunnustaminen on vaikuttava tekijä katsojan kokemukseen. Häivytetyn rampin käyttö herkistää sekä katsojaa että esiintyjää erinäisille impulsseille, ja kummatkin osapuolet ovat tilanteessa enemmän läsnä, sekä alttiimpia reagoimaan. Tilanteessa jaetaan samaa energiaa ja eletään tässä ja nyt -ajatuksella. Rampin käyttöä on syytä miettiä, sillä katsoja katsoo esitystä niin sanotusti rampin läpi. Sen vaikutusta ei pidä vähätellä.

3 ASEMOINNIT

Tässä kappaleessa tulen vertaamaan Irene Bakerin Space and composition –kurssin (11/2013), Ari Ahlholmin skenografiakurssin (1/2014) sekä Rudolf Arnheimin Art and visual perception -kirjan huomioita keskenään. Käytän niitä pohiessani esiintyjien asemointien tarkoitusta näyttämökuvassa.

Bakerin kurssilla tarkastelimme esiintyjän asemointia suhteessa tilaan ja muihin esiintyjiin. Teimme ryhmässä havaintoja siitä, mitä se meille katsomon puolelle viestitti. Kokeilimme erilaisia vaihtoehtoja, niin yksittäisillä esiintyjillä kuin ryhmillä sijoitettuna pitkin näyttämöä. Teimme myös yksilöllisen ”space task” –tehtävän, jossa tutkimme samaa asiaa kertomalla tarinaa esineen sijoittelulla, kuva kerrallaan, pienempään rajattuun tilaan. Pääsääntöisesti kurssilla pyrimme vastaamaan kysymykseen, kenestä tämä tarina kertoo? Keskustelimme ryhmässä siitä kuka esiintyjistä osoittautui katsojalle tärkeimmäksi ja miksi?

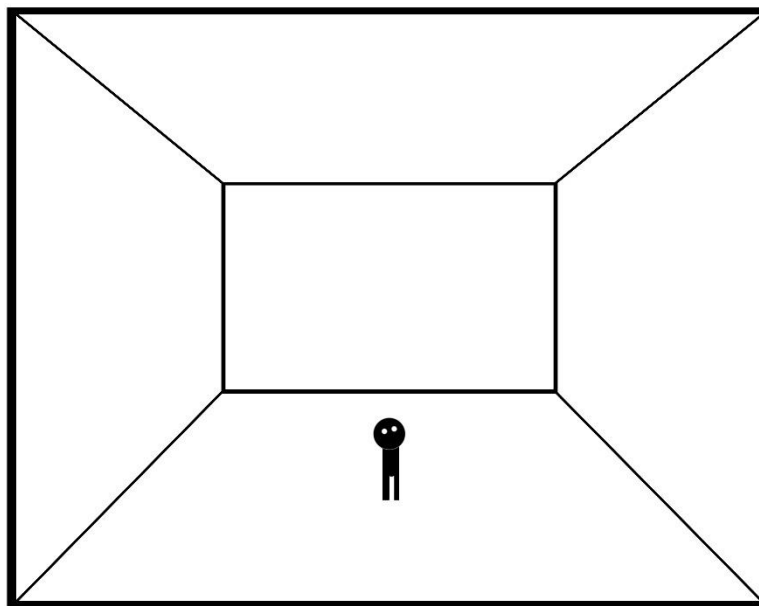
Ahlholmin kurssin sisältö pohjautui pitkälti Arnheimin kirjaan. Kyseisessä kirjassa käydään läpi kuvia ja sitä mitä me niistä voimme tulkita. Kirjassa käsitellään näyttämökuvien peruselementtejä, niitä ovat painopisteet, suunnat, etäisyydet. Näillä keinoilla pyrimme vangitsemaan juuri sen hetken dynaamisuuden, mitä esiintyjää ympäröivä tila katsojalle voi viestittää. Ahlholm esitteli pitämällään kurssilla viisi erilaista visuaalisten elementtien lukutapaa. Valitsemani kaksi seuraavaa kuvanlukutapaa ovat hyödyllisiä, kun tarkastellaan tämän kappaleen esimerkkikuvia asemointi-tilanteista:

1. Kuvan tarkastelu tunnetasolla (kokemuksellinen tarkastelu), eli mitä tunteita ja reaktioita kuva herättää? Miten koen kuvan?
2. Tavoitteiden tarkastelu (merkitykset). Silloin haetaan kuvasta ideaa, sano-
maa, teemaa ja pyritään vastaamaan kysymykseen kuka kertoo ja mitä kertoo?

Työssäni pohdin jokaisen kuvan kohdalla, miksi koemme esiintyjän asemoinnin niin kuin koemme. Vaikka tulkinta on aina hyvin henkilökohtainen, niin pyrin löytämään samankaltaisia huomioita lähteiden materiaaleja vertailemalla. Kuvat havainnollistavat valitsemiani asemointi-tilanteita näyttämökuvina. Kuvat pohjautuvat Ahlholmin käyttämiin esimerkkikuvuihin, joiden pohjalta olen muokannut käyttämäni kuvat omaan näkökulmaani sopiviksi. Kaikkia esittelemiäni kuvia on tarkoitus tarkastella katsomosta päin.

3.1 Keskipiste

Näyttämöllä on veto aina johonkin suuntaan, ja se on täynnä linjoja. Poikkeuksen tekee näyttämön keskipiste, sillä silloin koemme vedon tasaisena. Ihminen hakee luonnostaan näkemästään tilasta keskipistettä ja alkaa analysoimaan tilaa sen kautta.



Kuva 1: keskipiste.

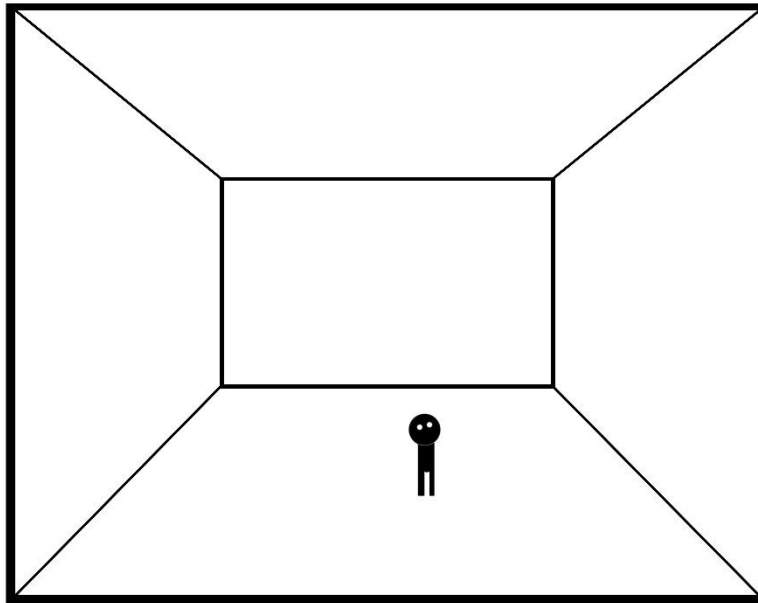
Arnheim luonnehtii keskipistettä vapaasti käännettynä seuraavasti. Keskipiste on niin kutsuttu ”kuollut piste”, sillä silloin veto on balanssissa ja piste pysyy

näin ollen jännityksessä, stillissä sillä se on täynnä energiaa. "Think of a rope that is motionless while two men of equal strength are pulling it in opposite directions. It is still, but loaded with energy." (Arnheim 1974, 14–16.)

Bakerin kurssilla keskipiste todettiin useimmiten voimakkaaksi paikaksi ja siinä seissyt esiintyjä tuntui olevan tärkeä. Pidimme asemointia tärkeystä huolimatta kuitenkin hyvin neutraalina. Yksi tärkeä huomio näyttämön keskipisteestä nousi esiin; katsoja hahmottaa sen eri kohtaan kuin esiintyjä. Jos esiintyjä on matemaattisesti näyttämön keskipisteen kohdalla, katsojalle asemointi vaikuttaisi olevan enemmän lähempänä ramppia kuin se todellisuudessa on. Tämä huomio on hyvä muistaa kun tekee töitä esiintyjänä. Keskipiste on aina tilasta riippuvainen ja se täytyy joka kerta etsiä kun siirtyy uuteen tilaan. Sen jälkeen kaikki muut ympärillä olevat näyttämönpisteet hahmottuvat huomattavasti selkeämmin. Vaikka asia voi tuntua pieneltä, niin sillä on suuri merkitys katsojan kokemukseen näyttämökuvasta.

Yhdyn Arnheimin huomioon, siitä kuinka juuri tässä kohti energian veto on taiseesti ympäriinsä. Itse koen näyttämön keskipisteen ehkä tylsimmäksi paikaksi, joka näyttämöllä on. Se johtuu juuri siitä, että se on asemointina paikka, joka tuntuu olevan pysähtynyt eikä siitä lähde vetoa mihinkään. Olen kiinnittänyt huomiota kuinka esiintyjän roolissa ollessani välillä jopa tiedostamatta välttelen tätä asemointia.

Seuraava kuva konkretisoi keskipisteen hahmottamisen tärkeyttä. Asemointi, jossa esiintyjä on melkein keskellä näyttämöä.



Kuva 2: keskipiste.

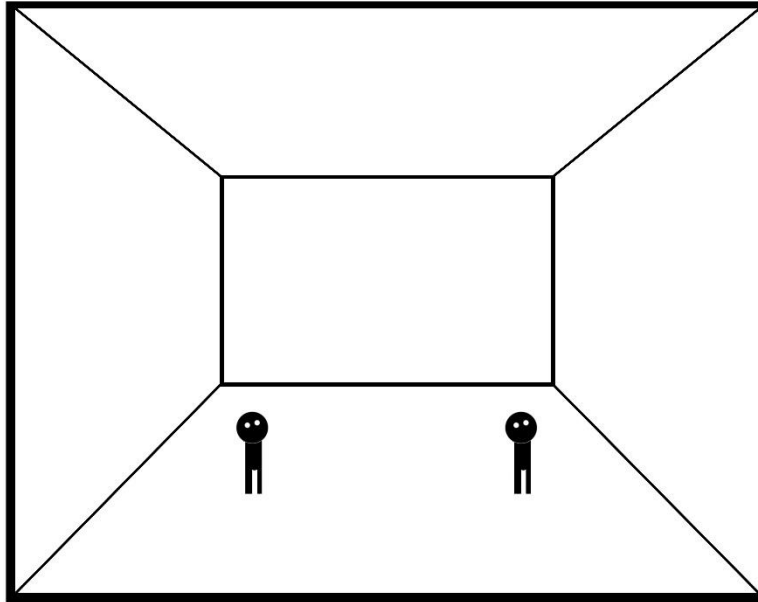
Katsojassa tämä asemointi voi herättää hämmennystä ja kysymyksiä. Esiintyjä on liian lähellä kuollutta pistettä ja veto ei ole näin ollen tarpeeksi suuri mihinkään suuntaan. Vaikka asemointi ei olekaan selkeä, niin se kertoo jo uutta tarinaa verrattuna edelliseen kuvaan.

Tarinaa luetaan keskipisteen kautta. Keksimme merkityksiä. Kuin kohde olisi ollut keskellä ja haluaa takaisin tai lähdössä kauemmas. (Arnheim 1974, 11.)

Jos esiintyjä siirtyy kauemmas pisteestä, on tulkintamme jo selkeämpi. Silloin pystymme hahmottamaan missä painopiste on, ja tilanne muuttuu mielessämme heti paljon dynaamisemmaksi, koska veto ilmenee voimakkaampana.

3.2 Lukusuunta

Näyttämö voidaan jakaa oikeaan ja vasempaan puoliskoon.



Kuva 3: lukusuunta.

Tämän kaltaista asemointia näkee käytettävän paljon silloin, kun esitellään päähenkilö. Päähenkilö tulee ensimmäiseen kohtaukseen vasemmalta puolen ja hänen päävastustajansa taas oikealta. Yhtenä esimerkkinä Arnheim käytti seuraavaa pantomiimiesitystä. "In traditional English pantomime the Fairy Queen, with whom the audience is supposed to identify, always appears from the left, whereas the Demon King enters on the prompt side, on the audience's right" (Arnheim 1974, 35).

Jos esiintyjä liikkuu vasemmalta oikealle verrattuna oikealta vasemmalle, huomaamme selkeän eron. Vaikka liike etenisi täysin samalla nopeudella, niin oikealle menevä esiintyjä tuntuu liikkuvan nopeammin ja keveämmin kuin vasemmalle menevä. Koska aivomme lukevat helpommin vasemmalta oikealle, tuntuu veto olevan siihen suuntaan vahvempi sekä kevyempi. Esiintyjä on kuin jonkin virran vietävänä, ja se tuntuu neutraalilta. Silloin tulkitsemme hänen olevan matkalla jonnekin. Kun taas vasemmalle liikkuva esiintyjä tuntuu puskevan jotakin vastaan ja näin ollen liike välittyy meille hitaampana ja raskaampana

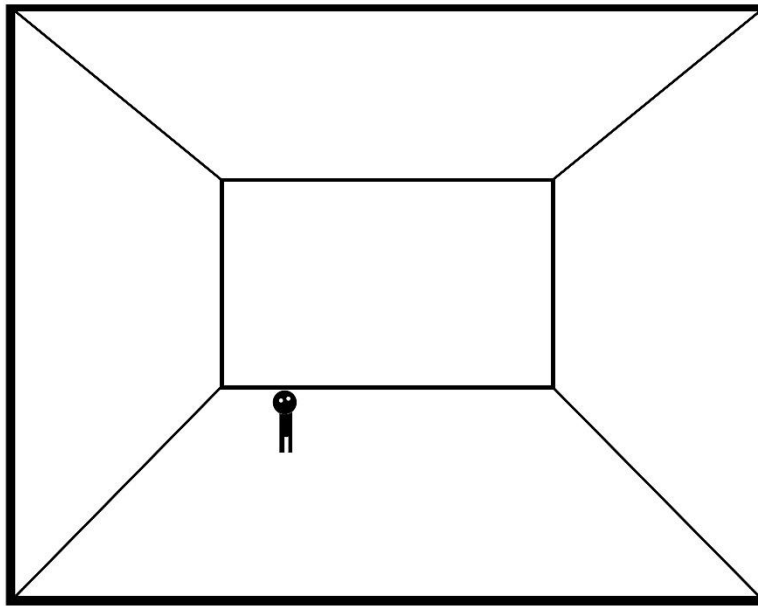
kuin se oikeasti on. Hahmosta se voi antaa voimakkaan vaikutelman ja tunteen siitä, että hän on tulossa voittamaan vastustajansa, tässä tapauksessa vasemman puolimmaisesta hahmon. (Arnheim 1974, 34–35.)

Ahlholmin sekä Bakerin kurssilla totesimme saman asian mitä Arnheim on todennut oikean ja vasemman puoli erosta. Bakerin kurssilla poikkesimme hiekkamäen päähenkilö vastaan vihollinen -ajatuksista, ja keskustelimme enemmänkin siitä, mihin henkilö on menossa. Oikea suunta viestitti seikkailuja, kun taas vasemman palaamista johonkin. Yhtenäisenä linjana kursseilla pysyi puolien positiivinen sekä negatiivinen jako.

Esittelemäni kuvan tulkinta johtuu luultavasti länsimaisesta lukutavasta, eli suunta on vasemmalta oikealle. Ensimmäistä kertaa tämänkaltaista näyttämökuvaa katsoessa, valtaosa katsojista, kiinnittää huomionsa näyttämön vasempaan reunaan. Tämän jälkeen katse kulkeutuu kohti oikeaa reunaa keskipisteen kautta. Aivomme ovat tottuneet tähän lukusuuntaan ja ymmärtävät näkemänsä tapahtuman nopeammin. Vasemman puoleisesta esiintyjästä tulee katsojalle automaattisesti tärkeä henkilö. Häneen on täten helpompi samaistua kuin oikean puolimmaiseen henkilöön. Vasemmalla olevan esiintyjän kautta katsoja näkee loput esiintyjät ja tulkitsee muut ehkä jopa ensimmäisen esiintyjän vastustajiksi. Katsoja voi myös ajatella, että oikean puolimmaiset henkilöt ovat vasemman puolimmaisesta edessä estäen häntä jatkamasta matkaansa. Katsoja on luonut itselleen ensivaikutelman näkemästään ja katsoo lopun näytelmää hyvin pitkälti tätä kautta. Painopisteeseen voi myös vaikuttaa näyttämön keskipiste. Totutusta lukusuunnasta johtuen vasemman puolimmainen esiintyjä vaikuttaisi menevän kohti keskipistettä kun taas oikean puolimmainen on poistumassa näyttämöltä. Tämän asemoinnin käyttö on selkeää ja yksinkertainen keino houkutella katsoja alusta asti päähenkilön puolelle.

3.3 Diagonaalit

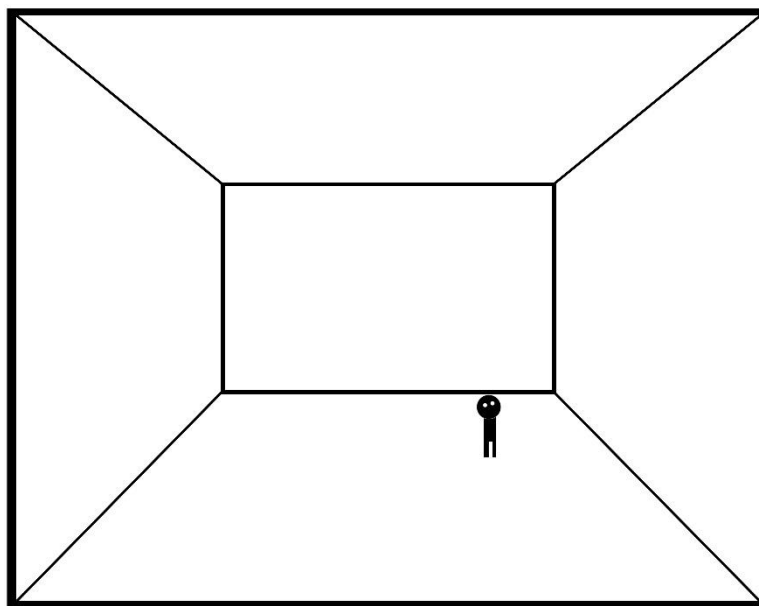
Diagonaali eli näyttämöä viistosti halkova suunta. Koska luemme näyttämökuvia keskipisteen kautta, valtaosa ihmisistä mieltää seuraavan asemoinnin diagonaali suuntaiseksi.



Kuva 4: diagonaalit.

Bakerin kurssilla yhdeksi näyttämön voimakkaimmaksi paikaksi osoittautui kuvassa esitetty asema. Sama asemointi, mutta siirrettynä etunäyttämön puolelle tuntui myös tärkeältä. Esiintyjästä tuli heti päähenkilö vaikka näyttämöllä olisi ollut muita. Asemointi osoittautui positiivisesti voimakkaaksi. Itse diagonaalit tuntuivat dynaamisilta ja välillä jopa epämiellyttäviltä suunnilta. Pohdimme syytä ryhmän kesken, mutta selkeää selitystä siihen ei tuntunut löytyvän. Space task -tehtävän aikana diagonaalien merkitys vahvistui. Tehtävä auttoi erottamaan diagonaalien vaikutusta vielä selkeämmin, koska pienemmän rajatun tilan ansiosta mahdollistui myös ylä- sekä ala diagonaalien käyttö vertikaalisessa suunnassa eikä asiaa tarkasteltu vain horisontaalisesta näkökulmasta.

Näyttämöpuolten erot on havaittavissa myös diagonaalisissa suunnissa.



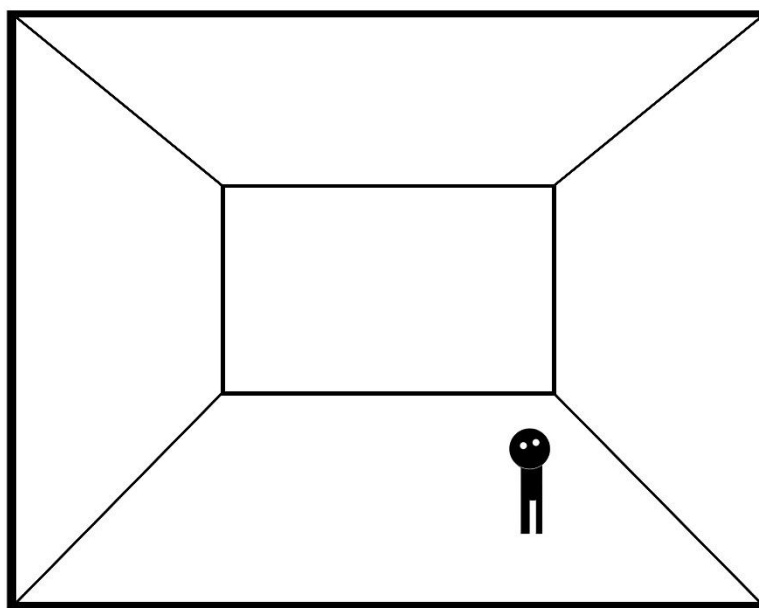
Kuva 5: diagonaalit.

Bakerin kurssilla epämiellyttävimmäksi asemoinniksi osoittautui kuvassa näkyvä nurkka. Ryhmän kesken totesimme sen yksimielisesti hyvin negatiivissävytteiseksi sekä voimakkaaksi asemoinniksi. Asemointina se viestitti meille uhkaa. Muistan hetken kun esiintyjä oli sijoitettu kyseiseen nurkkaan, oli minun vähän väliä pakko vilkaista häntä. Kyseinen asemointi ei herättänyt minussa minkäänlaista luottamusta henkilöä kohtaan ja se teki hänestä arvaamattoman oloisen. Mielenkiintoista oli, että vaikka kokeilimme samanaikaisesti sijoittaa lisää esiintyjä muihin voimakkaiksi todettuihin näyttämönpisteisiin, niin kyseisen asemoinnin energiamäärä ei muuttunut.

Space task -tehtävässä käytin kahtena peräkkäisinä näyttämökuvina edellä mainittuja asemointeja. Jälkimmäinen asemointi erosi esimerkistä siten, että suuntana oli vertikaalinen ylädiagonaali. Siirtymänä sen oli tarkoitus olla voimakas ja tarinan kulkua muuttava käänne. Ryhmä koki muutoksen vahvana ja asemointi muutos sai aikaan tuntemuksen, kuin käyttämälläni objektille olisi tullut äkillisesti fyysisesti todella paha olo. Tämän kaltainen reaktio tuntui johtuvan näyttämökuvan muutoksesta kahden voimakkaan pisteen välillä ilman välivaihetta. Yleisesti tehtävän aikana totesimme kyseisen ylädiagonaalin viestittävän

odottamista, jopa vaanimista. Jos olisin käyttänyt näiden kahden asemoinnin välissä lisäksi jotakin muuta näyttämönpistettä, tulkinta tilanteesta olisi luultavammin ollut liukuvampi sekä enemmänkin objektin tunteen muutos eikä fyysinen reaktio.

Seuraavassa asemoinnissa esiintyjä on huomattavasti lähempänä ramppia. Painopiste erottuu eritavalla etunäyttämöllä, kuin takanäyttämön puolella.



Kuva 6: diagonaalit.

Ahlholmin kurssilla puhuimme kuvan painopisteistä. Tässä kuvassa se välittyy selkeämmin kuin muissa diagonaali -kappaleen kuvissa. Asemointi tuntuu olevan painava ja kallistuneena alas oikealle puolelle. Asemoinnin raskauteen vaikuttaa paljon se kuinka lähellä esiintyjä on ramppia. Lisäksi tässä tapauksessa oikea näyttämönpuoli vahvistaa painon tunnetta. Yleensä mitä kauempana esiintyjä rampista on, sitä kevyempi tunne asemoinnista tulee. Tähän yksinkertainen selitys voi olla esiintyjän koon muutos katsojan silmissä. Isompi koetaan loogisesti raskaammaksi.

Bakerin kurssilla asemointi tuntui olevan voimakas johtuen diagonaalisesta asemoinnista, mutta voimakkuutta lievensi odotus siitä, kuinka esiintyjä olisi lähdössä näyttämöltä pois. Uskon sen johtuvan lukusuunnasta.

Diagonaaliset linjat ovat vahvoja ja mielenkiintoisia näyttämöllä käytettyinä. Ne ilmaisevat voimaa ja dynaamisuutta. Esimerkiksi tanssissa koreografit käyttävät diagonaalista liikettä. Sen voi kokea hyökkääväksi, varsinkin jos se kohdistuu takanäyttämöltä kohti ramppia. Tämä on hyvin voimakas keino osoittaa jotakin, tai kääntää kohtauksen kulkua. Sama pätee teatteriin. Jos esiintyjä seisoo diagonaalissa katse katsomon suuntaan, on hänessä jotakin dominoivaa. Diagonaalit tuntuvat välittävän meille vaaran tunnetta tai ne voivat saada olomme hieman varautuneiksi.

Olen pohtinut miksi diagonaalit koetaan yleisesti niin voimakkaina. Yksi havaintoni kokemuksen voimakkuuteen on suunnan mieltäminen ylös- tai alaspäin. Esimerkiksi rakennuksien katot ovat usein rakennettu kolmiomaiseen muotoon, jotta sinne ei kertyisi turhaa painoa lumesta tai vedestä. Tieto siitä, että katolta voi pudota lunta taas aiheuttaa vaarantunteen, jonka ihminen on voinut alitajuntaisesti myös yhdistää muotoon. Liikennemerkkit varoittavat vaaraa kolmiomaisilla sekä kulmikkailla muodoilla värien lisäksi. Diagonaalien dynaamisuuteen sekä negatiivispainotteisen kokemuksen tunteeseen voi olla yksinkertaisesti syynä opitut tavat, joita yhteiskunta sekä kulttuuri on meidät opettanut tunnistamaan.

3.4 Katseen suunnat

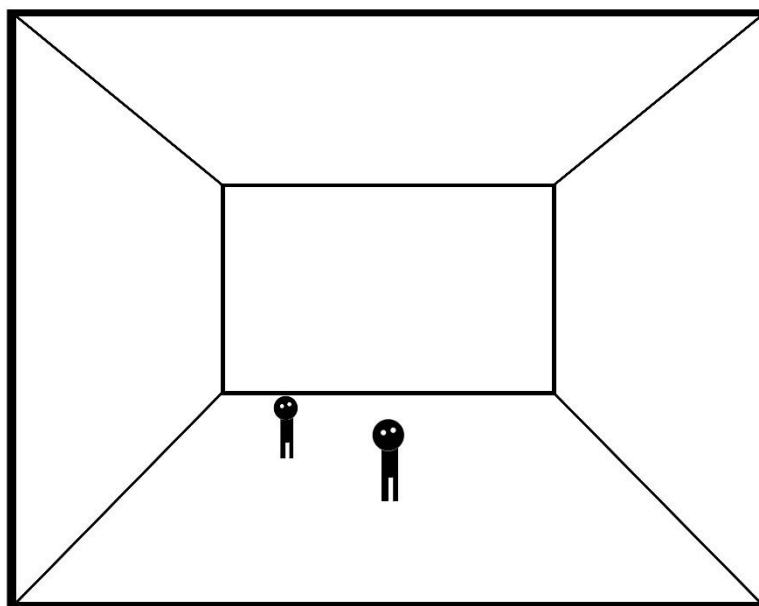
Esiintyjän katseen suunta voi muuttaa radikaalisti katsojan kokemusta näyttämökuvasta. Katse välittää mittavan määrän informaatiota, koska toiminnan suunta osoitetaan silloin selkeämmin. Jos katse ei ole kohti katsomoa, herää kysymys, mihin hän katsoo? Mahdollisuuksia on monia ja esittelen seuraavaksi muutaman huomion, jotka pohjautuvat Bakerin kurssin sisältöön.

Bakerin kurssilla kokeilimme monia variaatioita siitä kuka katsoo, ketä katsoo tai mihin suuntaan katsoo. Tässäkin tapauksessa oikean ja vasemman puolen ero tuli esiin samankaltaisena tunteena lähtemisestä tai palaamisesta. Katse vahvasti tuntemusta vielä enemmän, sillä se näytti meille selkeän menosuunnan verrattain siihen että esiintyjä olisi ollut katse katsomoa kohti. Keskustelimme

ryhmässä, siitä kuinka katse yleensä kiinnittyi ensimmäisenä esiintyjään, jonka suunta oli kohti katsomoa. Tähän syynä tuntui olevan ihmisen luontainen katsekontaktin hakeminen. Katseet kertoivat myös paljon eri statuksista. Asemointien merkitys vahvistui tai jopa muuttui huomattavasti, koska näyttämökuvaan oli lisätty uusi ilmaisullinen taso. Suoraan takanäyttämölle suunnattu katse teki esiintyjästä ulkopuolisen, välillä osa ryhmästä koki tämän suunnan enemmän häpeäntunteeksi. Näihin eroihin vaikuttivat myös muiden esiintyjien katseen suunnat samassa näyttämökuvassa.

Yksi mieleenpainuvimpia kokeiluja oli, kun teimme tilanteita joissa vain toinen esiintyjä näki toisen. Esiintyjä jota katsottiin, vaikutti aina olevan haavoittuvassa tilassa. Häntä katsovalle esiintyjällä taas tuntui olevan valta päättää seuraavasta toiminnasta näyttämöllä. Tunnetta vahvisti se, jos esiintyjä, jonka koimme voimakkaammaksi, oli takanäyttämön puolella.

Esimerkkinä toimii seuraavanlainen asemointi-tilanne.



Kuva 7: katseen suunnat.

Esimerkkikuvan esiintyjien katseen suuntia muuttamalla voimme vaikuttaa katsojan kokemukseen esiintyjien statuseroista. Bakerin kurssilla teimme havainnon, että se henkilö, joka kohdistaa katseensa johonkin, mielletään useimmiten

päähenkilöksi. Jos kuvan keskiaseman kohdalla oleva esiintyjä katsoo suoraan eteenpäin ja ylädiagonaalissa oleva alas, on keskellä oleva auttamatta sen hetken päähenkilö, huolimatta siitä, että ylänurkka on dynaamisempi asema.

Toinen mielenkiintoinen huomio oli esiintyjän kehon ja katseen ristiriitaisuus. Näyttämökuvat, joissa kehon suunta oli vastakkainen kuin katseen, antoivat mielikuvan epäröinnistä, halusta palata takaisin, tai ikävästä. Tilanne ilmeni ulkoisen ja sisäisen toiminnan ristiriitana.

Jos esiintyjien katseet olivat osoitettuna samaan suuntaan, syntyi väistämättä ryhmiä. Samansuuntaisuus rauhoitti näyttämökuvaa, koska se antoi meille mielikuvan esiintyjien samasta päämäärästä. ”Samansuuntaisuudessa edellä oleva vetää toista. Luo vedon ja suunnan” (Arnheim 1975, 27). Ryhmästä esiin nostamiseksi ja huomion kiinnittämiseksi riitti pieni muutos esiintyjän katseen suunnassa. Kiinnitimme häneen heti ensimmäiseksi huomiota, koska hän poikkesi muusta ryhmästä.

4 NENÄ-ESITYS

Tässä luvussa käsittelen Nenä-projektin aikaisia huomioitani liittyen kirjallisen opinnäytetyöni aikaisempiin kappaleisiin. Kyseessä oli teatterin keinoin toteutettu kouluprojekti joka pohjautui Nikolai Gogolin novelliin Nenä. Nenä toteutettiin yhdessä opiskelijakollegani Anna Karmalan kanssa. Hän toimi pääsääntöisesti ohjaajana ja minä esiinnyin. Karmala on käynyt Ahlholmin sekä Bakerin kurssit samaan aikaan minun kanssani, joten keskustelu asemoinneista oli luontevaa, ja käytetty termistö sama. Nenässä oli yksi henkilöhahmo, joka kätki sisäänsä kaksi täysin erilaista persoonaa. Luokittelimme hahmot ”hyväksi” ja ”pahaksi” persooniksi, jotka kävivät valtataistelua keskenään. Projektin yksi tarkoitus oli tutkia tilankäyttöä. Teimme päätöksen keskittyä esiintyjän asemoinnin valintoihin sekä liikkeen suuntiin. Näillä keinoin halusimme korostaa hahmojen erilaisuuksia.

Koska asemoinneilla sekä suunnilla tulisi olemaan suuri osa kyseisessä projektissa, oli tärkeää antaa aikaa niiden työstämiseen. Esityksen ainoa lavastuksellinen elementti oli tuoli, joka oli sijoitettu keskelle näyttämöä. Hahmojen asemointien hakeminen tapahtui puhtaasti kokeilemalla ja vertailemalla. Silloin kun etsimme hahmojen asemointeja, ilmaisu jätettiin pois. Ne olivat enemmän niin kutsuttuja tekniikkaharjoituksia. Seisoin eri kohdissa näyttämöä ja liikuin pisteestä A pisteeseen B. Mietimme, mitä se meille tarkoitti, ja kuinka se muutti näyttämön energiatasoa. Vaihdoimme myös ohjaajan kanssa paikkoja siten, että minä pystyin näkemään samat asemoinnit ja niiden vaikutukset.

Ramppi

Projektissa loimme katsojalle kokemuksen häivytetystä rampista. Pyrimme koko esityksen ajan pitämään katsojat mahdollisimman läsnä ja osana esityksen tapahtumia. Rampin rajaa tultaisiin rikkomaan myöhemmässä vaiheessa. Siihen oli annettu vihje esityksen alkaessa, toisen hahmon päästäessä katsojat sisään, pitäen heihin suoran puhuttelevan kontaktin.

Rampin rajaa rikoimme esityksen edetessä askel askeleelta, joka lopulta johti siihen, että esiintyjä meni katsomon puolelle. Rajan rikkominen eteni takanäyttämöltä kohti ramppia, sisältäen hetkellisiä käyntejä aivan katsojien edessä. Rajaa rikottiin liikkeellisesti nopeilla diagonaaleilla, ja hahmon kuului jäädä rajalle aina ”vähän liian pitkäksi aikaa.” Esiintyjänä mielsin tämän tilanvaltauksena. Kyseisessä projektissa rampin rikkominen oli perusteltua, koska katsojille tehtiin heti selväksi, että he ovat reaaliaikaan samassa tilassa kuin esityksen tapahtumat. Rampin rajan rikkomisella pyrittiin vahvistamaan toisen hahmon röyhkeyttä sekä arvaamattomuutta.

Rampin rikkominen porrastetusti tuntui hyvältä ratkaisulta. Yhtäkkinen rampin ylittäminen olisi ollut liian voimakas siirtymä tässä projektissa. Valinta edesauttoi myös esiintyjän ja katsojan välisen jännityksen ylläpitoa sekä sen kasvattamista. Vaikka rikkominen tapahtui asteittain nopeilla liikkeillä, niin lopullinen tilanvaltaus tehtiin hitaalla siirtymällä rampin yli. Tilanteessa hidas liike oli paljon hallitsevampi ja energialatautuneempi, kuin nopeat siirtymät. Silloin myös pystyin helpommin aistimaan katsojista, milloin he olivat tilanteessa liian epämukavassa asetelmassa. Vaikka tarkoituksena katsojalle oli aiheuttaa pientä epämukavuutta, niin ei missään nimessä viedä sitä liian pitkälle. Pahimmillaan esitys menettäisi otteensa katsojan läsnäolosta. Esiintyjänä yhdeksi minulle tärkeimmäksi huomioksi nousi vastuu ylläpitää katsojan kokemus mukavuusalueesta.

Keskipiste

Näyttämön keskipistettä (Kuva 1: keskipiste.) käytimme hyväksi ”hyvän” hahmon osalta. Siinä oli tarkoitus korostaa hahmon halua olla mahdollisimman vähän uhkaava, ja omalla tavallaan alistuva katsojien silmissä. Hahmon tarkoituksena oli luoda itsestään mahdollisimman miellyttävä kuva katsojille, kuin vain pystyi. Alistuneisuudestaan huolimatta hahmo pyrki pitämään arvokkuuttaan yllä. Valitsimme kyseisen asemoinnin, koska energialataus pyrittiin pitämään mahdollisimman tasaisena.

Sama hahmo käytti toista keskinäyttämöllä sijaitsevaa asemointia. (Kuva 2: keskipiste.) Hahmo pysähtyi siihen pieneksi hetkeksi, ottaen kontaktin yleisöön juuri ennen kuin asettui keskelle pidempi aikaiseen asemointitilanteeseen. Tämän hetken tarkoituksena oli tuoda hahmon epävarmuus esiin, ja antaa katsojalle vihjettä tulevasta oudosta tapahtumasarjasta.

Projektissa keskinäyttämön käyttö jäi vähäisemmälle osalle. Siihen vaikutti ääripäiden hakeminen, joten suurin osa toiminnasta suuntautui näyttämönsivuille. Alueen tasainen veto ei palvellut muun toiminnan fokusta. Keskinäyttämöllä työskentelyssä kiinnostavaa oli luoda nyansseja. Vaikka en yleisesti pidä asemointina keskinäyttämöä mielekkäänä, se on tutkimisen arvoinen näyttämönpiste. Pienellä muutoksella voi saada aikaan ihan uuden merkityksen asemoinnin ympärille.

Lukusuunta

Näyttämön oikean ja vasemman puolieroilla (Kuva 3: lukusuunta.) oli tarkoitus korostaa hahmojen kokemusta siitä, olivatko he ”tilanteen herroina” vai eivät. ”Hyvä” hahmoista oli luonteeltaan alistuva sekä sosiaalisesti kömpelö. Hahmolla ei tuntunut onnistuvan oikein mikään mitä hän yritti. Hetket, jolloin hahmo oli itsevarma, hän liikkui vasemmalta oikealle. Epävarmana liike oli päinvastainen.

Hahmona ”paha” oli luonteeltaan hyvin pitkälle viety narsistinen sekä röyhkeä hahmo. Hahmo liikkui näyttämön puolten välissä samalla periaatteella kuin ”hyvä”, mutta aina diagonaalisesti. Tuntiessaan olonsa uhatuksi, liikkeeseen lisättiin nopeutta, mitä ”hyvällä” hahmolla ei ollut. Se toi hahmoon lisää hyökkäävyyttä. Uhattuna ollessa liike oli oikealta vasemmalle, silloin hahmo pyrki ottamaan menetetyn tilanteen takaisin hallintaansa. Hahmo ei kestänyt hetkiä, jolloin hän oli alakynnessä meneillään olevassa valtataistelussa, siksi suunnaksi valikoitui painotukseltaan raskaampi. Pääsääntöisesti kyseinen hahmo puhutteli katsojia käyttäen näyttämön oikeaa puolta.

Esityksessä oli taistelukohtaus, jossa ”hyvä” haastaa ”pahan”. Kohtaus oli ainoa missä ”paha” käyttää näyttämön vasenta puolta. Syy siihen oli se, että hahmo lähti taisteluun haastettuna osapuolena ja oli näin ollen alakynnessä.

Näyttämön vasemman ja oikean puoliskojen käyttö oli isossa osassa kokeilevaa projektia. Projektin aikana koimme vasemman puolen heikommaksi kuin oikean. Tämä huomio poikkeaa aiemmin lukusuunta kappaleessa kertomistani kurssien aikaisista huomioista. Oikea puoli tuntui koko harjoituskauden ajan olevan hyvin energialatautunut verrattuna vasempaan. Huomio oli sinänsä yllättävä, koska asemoinneista näyttämöpuolten erot ovat ymmärrettävimminkin selitettävissä lukusuunnan vuoksi. Yhtenä syynä oikean puolen vahvaan energialataukseen voisi olla hahmojen jatkuva taistelu toisiaan vastaan. Tätä toimintaa kyseinen näyttämöpuoli palveli hyvin ja näin ollen vasen puoli näyttäytyi heikompana alueena.

Diagonaalit

Hahmoista vain ”paha” käytti diagonaalisia suuntia hyväksi. Liike oli aina diagonaalissa suhteessa katsomoon. Jopa kehon asennot oli muokattu diagonaalien mukaan pään sekä käsien liikkeet mukaan lukien. Näillä valinnoilla halusimme vahvistaa hahmon dynaamisuutta ja se toimi vastapainona ”hyvälle” hahmolle, joka käytti ainoastaan suorja linjoja.

Tätä asemointia (Kuva 4: diagonaalit.) käytettiin, kun hahmoista ”pahempi” persoona esiteltiin ensimmäisen kerran. Asemointi tuntui luontevalta, koska kyseinen hahmo oli valtataistelussa sillä hetkellä voiton puolella. Hahmo oletti, että on voittanut taistelun. Siksi asemoinniksi valikoitui vahva, mutta rauhallinen näyttämönpiste. Asemoinnin oli tarkoitus edesauttaa katsojaa hyväksymään uusi hahmo, sillä se tulisi olemaan jatkossa hyvin röyhkeä. Asemointi tilanteessa käytettiin muihin verrattuna pidempi aika, jotta hahmo saisi mahdollisimman pehmeä laskuisen esittelyn. Hahmossa oli vaarana, että se aiheuttaisi katsojassa luotaan poistyvän tunteen, jota emme halunneet. Päätimme, että esittelyvaiheessa ei kiirehdyttäisi ja hahmon ja katsojien välissä olisi tarpeeksi välimatkaa. Esittely asemoinnista hahmo lähti vähitellen lähestymään katsomoa ja oli tärkeää, että katsojat tunsivat olonsa turvallisiksi vaikka hahmo ottaisi heihin jopa fyysistä kontaktia.

Tämä asemointi (Kuva 6: diagonaalit.) osoittautui kaikkein voimakkaimmaksi ja negatiivisävytteisimmäksi paikaksi näyttämöllä. Huomio eroaa Bakerin kurssilla tekemistämme havainnoista, mutta on taas enemmän linjassa Ahlholmin kurssin sisältöön. Asemointi tuntui raskaalta ja hyvin energiasidonnaiselta pisteeltä. Harjoituskauden aikana huomasimme asemoinnin erottuvan todella vahvasti muusta näyttämöstä. Kyseistä asemointia käytettiin muutamaa otteeseen hyväksi ”pahan” hahmon julistaessa omia aikomuksiaan. Luulen asemoinnin erottuneen voimakkaammin muista, koska käytimme siinä samanaikaisesti vasemmalle suunnattua diagonaalia kohti katsomoa. Se tuntui voimistavan näyttämönpistettä entisestään.

Diagonaalien kanssa työskentely projektin aikana oli mielenkiintoista. Esiintyjänä koin nämä asemoinnit vahvoina ja kantavina suuntina. Ne toivat ilmaisuun lisää dynaamisuutta. Diagonaaleista sai monia variaatioita ja jokaisessa niissä tuntui olevan jo nyanssit valmiina. Huomasin harjoitusten edetessä kuinka olin innostunut näiden variaatioiden käytöstä ja tuotin niitä toiselle hahmolle jatkuvasti lisää. Hahmon liike alkoi muuttua jatkuvaksi liikkeeksi, eikä siihen jäänyt ilmaa väliin. Tällöin diagonaalit menettivät dynaamisuuttaan, sillä ne alkoivat tuntua pehmeiltä suunnilta. Päätimme ohjaajan kanssa rauhoittaa ilmaisua ja

etsiä hahmon terävyyttä takaisin. Sovelsimme siihen hyvin nukketeatterillista keinoa. Erottelimme liikkeet tarkasti toisistaan ja määritimme mistä liike alkaa, mihin se loppuu ja kuinka pitkä tauko liikkeiden välissä on. Tarkensimme myös sitä mikä johtaa liikettä. Saatuani nämä asiat takaisin hallintaan ja keskityin niihin, diagonaalit saivat dynaamisuutta takaisin.

Katseen suunnat

Hahmojen katseen suunnat erosivat toisistaan siten, että ”hyvän” hahmon rintamasuunta oli aina katseen kanssa samassa linjassa. Hahmo ei kääntänyt päätään kertaakaan pieniä nyansseja lukuun ottamatta. Valinnalla halusimme vahvistaa hahmon sosiaalista kömpelyyttä, sillä ihminen saa pään liikkeistä yllättävän paljon tietoa toisesta henkilöstä. Ainoana muutoksena oli hetki jolloin hahmo valehteli. Silloin katse käytettiin selkeässä ylädiagonaalissa, mutta muuten se pysyi hyvin staattisena. Valinta toimi myös vastakohtana ”pahan” hahmon katseen suunnille.

”Paha” käytti paljon ylä- ja alasuuntauksia, riippuen toiminnan fokuksesta. Hahmon silmistä saattoi myös huomata ristiriitaisuuden päänliikkeisiin. Joskus ne myötäilivät toisiaan, mutta mukaan oli liitetty hetkiä jolloin suunnat ovat päinvastaiset tai toinen johtaa toista. Silmät saattoivat pysähtyä yhteen pisteeseen kauaksi aikaa pään jo jatkaessa liikettään. Nämä keinot toimivat myös yhtenä hahmon luonnetta vahvistavana tekijänä. Yhtenä esimerkkinä toimii hahmon omistushaluisuus, joka ilmaistiin katseen kiinnittämällä katsojaan ja samanaikaisesti keho ja puhe jatkavat jo seuraavassa asiassa eteenpäin.

Erityisen paljon opin katseen ja pään epäsynkronisesta käytöstä. Variaatioita on lukuisia ja jokainen niistä on kokeilemisen arvoinen. Tämän kaltaisten asioiden parissa on mielenkiintoista työskennellä ja niiden antama informaatio on uskomattoman suuri. Kuten diagonaalien kohdalla totesin, oli liike pidettävä selkeänä jotta se toimisi haluamallamme tavalla.

Loppuhuomiot

Projektin aikana ajatteluni asemointeihin muuttui entisestään. Aloin ajattelemaan niitä enemmänkin tekoina, enkä niinkään asemointeina. Tämä ajattelutapa on minulle ennestään tuttu esiintyjänä, sillä hahmolle määritetään jokin syy tehdä jotain. Yleensä syy etsitään dramaturgiasta. Vastaamme jatkuvasti kysymykseen ”miksi?”.

Projekti konkretisoi minulle, ettei ole vain asemointeja vaan niiden lisäksi on matka siinä välissä. Se mistä asemoinnista lähdetään ja mihin saavutaan, on merkittävä tekijä. Näiden kahden asemoinnin dialogi keskenään määrittää sitä millaisen mielikuvan se voi tuottaa. Sitä voisi verrata erääseen tunnetilaharjoi-
tukseen. Aluksi on ilo joka muuttuu suruksi. Tai jos ilo muuttuu hämmennykseksi. Kummassakin näissä on sama lähtöpiste, mutta prosessi on molemmissa täysin eri. Näin ollen tarina on erilainen.

Mielestäni onnistuimme projektin aikana löytämään asemointeja, jotka palvelivat kyseistä esitystä. Ne olivat selkeästi erilaisia keskenään ja alleviivasivat hahmojen toiminnan suuntaa. Nopeista hahmojen vaihdoksista huolimatta katsojapalautteen mukaan hahmojen seurattavuus oli helppoa. Seurattavuuden helppous vaikutti johtuvan kaiken fyysisen toiminnan erottelusta. Minulle projekti antoi lisää innostusta työskennellä jatkossakin aiheen parissa yhä syvemmin.

5 YHTEENVETO

Teatterin tekijöinä pyrimme tekemään näkymättömästä näkyvää. Haluamme vangita hetkiä jotka vaikuttavat katsojiin. Valitettavan usein keskitymme vain suuriin asioihin jolloin pienet, tasoja ja elävyyttä antavat asiat jäävät helposti toissijaisiksi. Asemoinnit ovat näkyvä osa näyttämökuvaa. Aina ei kuitenkaan tule ajatelleeksi mitä kaikkea asemoinnit voivat katsojalle viestittää. Esiintyjänä olen aikaisemmin hakenut asemointipaikkoja lähinnä intuition johdattamana, enkä ole ajatellut niitä sen enempää varsinkaan näin teoriatasolla. Pääasia on ollut, että asemoinnit palvelevat kyseistä kohtausta. Kirjoittamisprosessin aikana olen huomannut kuinka ohjaajalle tarjoamani asemoinnit aikaisemmissa projekteissa ovat mukailleet yllättävän paljon työni sisältöä. Uskon että kyse on tilan aistimisesta ja sen haltuunotosta. Silloin alitajuntaisesti esiintyjä siirtyy ”oikeaan” paikkaan.

Työssäni halusin pitää yllä ajatusta avoimesta tulkinnasta. Tästä syystä valitsin aiheen käsittelytavaksi vertailemisen enkä etsinyt suoria vastauksia. Halusin nostaa esiin erilaisia näkökulmia joiden kautta voisimme tarkastella aihetta. Avoimuudesta johtuen katsoin tärkeäksi käydä ensin läpi itse näyttämökuvia enkä mennyt suoraan asemointeihin. Mielestäni lukijan oli hyvä ymmärtää näyttämökuva kokonaisuudessaan ennen kuin siirryin pääaiheeseeni. Meitä ympäröivä tila määrittää paljon, kuinka tilanteen koemme. Siksi ei ole olemassa niitä ”oikeita” vastauksia asemointeihin, mutta on olemassa esimerkiksi lukusuunta, joka on valmiiksi opittu tapa katsoa tilaa.

Kirjoittaessani totesin että olen oppinut aiheesta paljon. Mutta tosiasia on, että teoriatasolla asia on täysin eri kuin käytännössä. Aikaisemmin opitut asiat voivat näyttäytyä yhtäkkiä aivan toisenlaisina. Siksi haluankin rohkaista kollegoitani katsomaan asemointeja aina uusin silmin. Välttää päätöksien tekemistä jonkin asemoinnin tarkoituksesta ja toistaa sitä. Silloin helposti ajaudumme tekemään asioita teknisesti ja kadotamme ”teatterin taian”.

LÄHTEET

Arlander, A. 1998. Esitys tilana : teatteritaiteen taiteellispainotteinen tohtorintutkinnon kirjallinen osuus. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Arnheim, R. 1974. Art and visual perception : a psychology of the creative eye. Berkeley, CA : University of California Press ; London, 2004.

Brook, P. 1968. Tyhjä tila. Kirjoitelmia nykyteatterin lajeista. Suom. Mattila, R. Werner Söderström. Porvoo: Osakeyhtiön kirjapaino.

Vilka, H. 2006. Tutki ja havainnoi. Hanna Vilka ja Kustannusosakeyhtiö Tammi. Vaajakoski: Gummerus Kirjapaino Oy.

Omat kurssimuistiinpanot: Rene Bakerin Space and composition –kurssi (11/2013) sekä Ari Ahlholmin skenografiakurssi (1/2014).